

フィルム・デッサン

著者	中山, 覺
雑誌名	龍南
巻	2 0 6
ページ	4 3 - 6 5
発行年	1928-06-15
URL	http://hdl.handle.net/2298/9001

フィルム・デッサン

中山 覺

近代機械文明の生める一つの——藝術映畫。

映畫は果して藝術なりや——この問題に就いては屢々論争された。そして時代の潮流はこの問題を押し流して、映畫は暗黙の中に藝術として認めらるゝに至つた。併し自分はこゝで敢えてこの問題を捕へて論議しようとは思はない。「藝術」なる唯々空虚なる名稱を獲得せんがためにエネルギーを費すには、我々の近代的神経は余りに尖鋭化されてゐる。それ故に、「藝術」であらうがなからうが構はない。「娛樂」といふ名稱が適當と思はれるならば、それだつていい。唯、この映畫の有する本質性を考究しその表現の可能性を明らかにし、そこに我々近代人にアツピールするところのものを求め得るや否やを究明し、かくしてそこに見出された映畫の獨自性、映畫のみに許された映畫美を假りに我々は「映畫藝術」と稱せんとするに過ぎない。

◇

一八九四年、フランス、ゼンキンスにより世界最初の活動寫眞映寫が行はれて以來、その歴史は三十年を僅か越えたにすぎない。而して、その唯「寫眞が動く」といふことのみが興味の焦點であつた見世物的「活動寫眞」時代より「舞臺劇の唯忠實な模寫以上には出でない映畫劇」の誕生があり、映畫が「映畫」として始めてその獨自性を認めらるゝに至つたのは僅かに十數年前のことである。映畫はまだ若い。然るに舞臺劇は既に二千年の歴史を有してゐる。假令映畫が舞臺劇に到底太刀打ちが出来ないとするも、むしろ當然と言はねばなるまい。然るに、映畫は年尚淺きにも拘らず著しい發達を遂げた。そしてそれは近代民衆生活の中にはいりこんだ。今や映畫は民衆生活の一要素として見逃すべからざる大きな勢力を持つてゐる。それは何故か？——

この問題について考へてみるのも満更無駄ではあるまい。

かくも映畫が民衆に迎合さるゝに至つた主要なる理由は、この新しい映畫なるものが從來の民衆生活の中にある或る空所を満したからである。彼等は從來經濟的並びに時間的に十分な餘裕を持たなかつたため、彼等には寄席の他には何の娛樂機關を與へられてゐなかつた。これは確かに彼等にとつて、假令明瞭には意識しなくとも、不満であつたに違ひない。そこへ映畫はこの寄席に代るべきものとして現はれた。映畫が始めて公開された頃には、これは唯々「寫眞が動く」といふことのみ觀客の興味をひくものであり、所謂「活動大寫眞」的に寄席にかけられたのである。民衆と映畫との關係はこゝに始まり、この「活動大寫眞」は觀客の要求により次第に寄席より高く生活するやうになり、又それによつて觀客も教育せられ、更に高き内容を求むるやうになり、こゝにその獨自性を有する「映畫」の出現となつたのである。確かに映畫そのものは、民衆の要望によつて生れたものではなく、活動寫眞機械の發明によつて生れたものである。併し、その機械の發明によつて生れた映畫の内容は、正に民衆に迎合せらるべき性質のものであつたと言ふことが出來やう。映畫にあつては、一本のネガティヴより多數のポジティヴを製し得又一本のフィルムは一回の上映により消失するものではないが故に、一本のネガ製作によりその作品が全國的、世界的販路を有し得ることより、従つてその觀覺料が低廉となり得、又一本のフィルムが二三時間で鑑賞し得ることにより、こゝに彼等の經濟的並びに時間的な問題に大して抵觸することもなく、且つその娛樂的内容が彼等にとつて寄席以上のものであつたことは、この短日月の間の著しい發達がこれを示してゐる。

かくて映畫は民衆生活の中へ入りこみ、彼等の精神生活上重要な一要素となつた。これ程民衆の生活に大なる勢力を有し、これ程大なる精神的影響を及ぼす娛樂を、我々は未だ見たことがない。それ故に映畫には、その内容をして民衆の精神生活を向上せしむる上に大いに効果あらしめ得るのである。民衆の精神文化上最も關心すべき問題である。仍つて、世界各國は急にこの問題に注意し始めた。その最も組織的であり熱心なのが、ソヴィエツト、ロシアである。嘗てレーニンは言つた、「あらゆる藝術のうちで、ロシアにとつて最も重要なものはシネマである。」そこでは、映畫に非常な注意が拂はれてゐる。「モスクワは

一つのフィルムの主眼を作り上げるに當つて、その作品の教育的文化的收穫を勘定に入れる」といふにとが、レオン、ムウシナツクによつても傳へられてゐる。併し、こゝで、この問題について深く述べる必要はない。唯、映畫の問題が、民衆の精神生活上少なからず關心すべきものなることを、明らかにし得ればそれで足りる。

そこで、現在我々の接し得る範圍に於ける映畫を見るに、果して民衆の精神生活向上に益するところあるやうな作品を見出し得るであらうか？徒らに明るくて浮佻なるアメリカニズム映畫、低級な觀客の涙をしぼることのみ考へてゐる新派大悲劇、馬鹿げた劍戟映畫——が、その大部分ではなからうかどうして、かゝる映畫がこれ程の勢力を以て、跋扈してゐるのであらうか！その答へは簡單である。「民衆がそれを求めてゐるから」と。果してさうだらうか？自分は考へざるを得ない。成程、愚衆はそれに満足してゐる。併し彼等は、自分達に面白ければ何にだつて満足してゐる。彼等は、自ら選擇をなし、自ら生活の向上をはかるだけの自覺を有してはゐない。彼等を教育し導くものは、自覺せる民衆は、決してそれらの無意味な映畫に對して黙してはゐない。彼等の精神生活を向上せしむるやうなやうな映畫、そして本當に「映畫」らしき映畫は常に求められてゐる。而も、製作者達の多くは、この叫びを耳にも入れない様子で、相變らずそれらの無意味な映畫で愚衆を欺瞞し、更に、歪められたる意識をさへ注入せんとしてみるものも見出されるのである。彼等は唯、目前の利益をのみ求めてゐる。その上に、彼等にとつて思ひ切つた新しき試みをするには、彼等は余りに小膽なのである。この現在の悲しむべき状態より脱却し、正しき「民衆の映畫」を生み出さんがためには、映畫に對する民衆の積極的な進出が要求されるのである。



一本のフィルム製作にも少なからざる資本を要する。このことは、映畫をして、一つの資本主義生産組織の下に商品として生産されしむるに至らしめたのである。而してその結果は、唯目前の利潤のみが目的とせられ、こゝに商品映畫時代を現出した。

その最前線に立つのがアメリカである、アメリカは、あらゆる商業主義的な計畫により、唯利潤をより大ならしむることにのみ努力し、その商品映畫の全世界に於ける努力には恐るべきものがある。假令、最近に至つて、製作に際しての不當な元費を見

出し、又作品過剰のため各作品によつて十分なる利潤をあぐることが困難なる状態に陥つたと言へ、矢張、最も儲けてゐるのはアメリカなのである。日本に於てはその作品の需要が殆んど國內に限られてゐるため、各會社間の競争が一層激烈となり、唯より多くの利潤をあげんがために、愚衆に媚びんとして徒らに内容が低劣となり、更に濫作の傾向が生じ、これらの作品は世界的に紹介さるべく余りに低いレベルを示してゐる。ウファのプログクシヨンマネージャーなるエーリヒ・ボーマーが嘗て、所謂映画藝術家をして、例外的にも、その藝術的良心の要求するがまゝに映画を製作せしめ、こゝに「最後の人」「ニーベルンゲン」等の如き傑作が生み出されたるのであるが、その結果は、ウファは破産に瀕したのである。又ロシヤにあつては、映画藝術家は、その題材選擇の上に於て、又イデオロギイの點に於て、束縛を受けてゐると考へられるかも知れないが、その問題は、エイゼンシュテインのムウシナツクに語つた言葉の中に明らかにされる。「私は共產黨員ではない。その意味は、私が、この革命を起し、今尚その革命を行つてゐるこの大衆の力ある行動、意志に於て私が感じたあらゆるものをエクリンの上に並べることを拒絶しなければならぬといふ意味ではない。私自身が感じ、又今日に於ける詩人、音楽家、あらゆる領域の藝術家だれでもが、無關心ではあられない所の新ロシヤの深甚なる生活に關する感情や觀念を表現することを拒絶しなければならぬといふ意味ではない。」(飯島正氏譯) さうして、その作品の實現完成に關する限りは、その地の映画監督者は他の國の人よりも大なる藝術的自由を享受してゐることを語つた。併しながら、その結果は、ロシヤはこの映画事業に大きな損失を招いたのである。その最も大なる理由は、殆んど總ての國が、ソヴィエツト映画中餘り明白な主張を持つた作品に對しては、輸入公開を禁じて來たからである。こゝに於て、全世界の趣味に適合した作品の製作も亦企てらるゝに至つた。

これらの事情を綜合して考へてみるならば、現在の資本主義制度の下にあつては、映画事業は、唯々、大多數の愚衆に一途に媚びんとし、より多き利潤をのみ目的とせられる工業以上にはなり難いものであつて、それより高き文化的、藝術的「可能性」は抑壓されてゐると言はねばなるまい。

併しながら我々は、こゝに現在我々に與へられた低級な、不純な、拙劣な多くの商品的作品の中から尚、「映画的」なるもの

を象し、究明することによつて、少くとも映畫の獨性自を見出さんと欲するものなのである。

正しき「民衆の映畫」製作者の意識は、あらゆる點に於て、民衆的な自覺に於てあらねばならない。そして、唯々一途に「民衆の映畫」としての藝術的創作にのみ精進することが要求される。

◇
映畫は「綜合藝術」なりと稱せられる。その意味は二様に解釋されやう。而してそれは、その根本に於ては結局一つの性質と考へ得られるのであるが……。その一つは、映畫にあつては、その中に建築的、繪畫的、音樂的、文藝的、演劇的な要素が見出され、これらが「映畫的」なる洗禮を受け、「映畫的」にとり入れられて、こゝに「映畫」の「獨自性」を生み出すものだからである。もう一つの意味は、それが人的に解釋されたものである。一つの作品の製作に當つては、唯一人の藝術家によつて創作されるものではなくて、そこにはシナリオを書くシナリオ、ライター、セツトを作る建築家、カメラを扱ふカメラマン、演技を示す俳優など、そして、それらを綜合し、渾然として一つの「映畫」にまとめあげる監督の存在がある。而して普通の建築と映畫の建築とは異なり、舞臺の演技とスクリーンの演技とは異なるが故に、彼等は映畫建築家であり、映畫俳優でなければならぬ。かくして撮影されたネガティヴは現像され、焼付が行はれ、そのポジティヴが映寫機にかけられスクリーンに投影されるに至るまで、幾多の技術家の手を経なければならぬ。そしてその間唯一人の不注意、怠惰、無關心によつて、その映畫の價值が缺くるに至るのである。例へば、映寫の際リズムを無視したクランクの速度は、その作品の價值を半減するに十分である。それが故に、その撮影準備の當初より、スクリーンに映寫された映像が觀客の網膜に映るに至るまでのその過程にあり、その作品に關係する人々は總て「映畫藝術家」でなければならぬ。こゝに於て、最も嚴密なる意味に於て最も傑れた作品を鑑賞せんがためには、我々は、技術的に最もすぐれたポジティヴを、最も映寫裝置の完備した、最も映寫技師の巧みな、最も伴奏のすぐれた劇場に於て、見なければならぬわけである。然しながら實際に於ては、その撮影後の過程に於ける操作には可成り技術的な要

素が多いだけに、それに携はる人物にして眞面目な技術家である限り、その價值は驚くべく變化されるものではないのである。かくて映畫の製作過程は、すぐれた建築家達の協力によつて藝術的な建築物がたてられて行くのと相似た關係にあると言へよう。併し、一本のフィルムの生命は非常に短かい。その内容的方面に於ける發展によると共に、物質的にも短命である。コッピイはすり切れ、線や汚點だらけになり、ネガテイズも駄目になり、ゼラティンはセルロイドの土臺から離れてしまふのである。

◇

「映畫」は大体に於て所謂「表示的映畫」と「純映畫的」とでも言はるべきものととの二つに分たれ得る。

「純映畫的映畫」とは、純粹に、流動せる視覺的なものゝみをねらつたものであり、所謂「絶對映畫」とか、「純粹映畫」とか呼ばれるものを假にさう總稱したのである。そしてこの「絶對、純粹映畫」に未だ接し得ない自分には、これらの映畫を云々することは出来ない。それ故に、こゝにルドルフ、クルツの言葉を假りて、その内容の漠然とした概念的想像のみにとどめてをかうと思ふ。

ドイツに於ける絶對映畫の創始者はヴァイキング、エゲリング、ハンス、リヒターであつた。「彼等の絶對映畫にあつては、物語も筋も、事件も、また因習的な人間も現はれて來ない。自然を根本的に排除するのを原理としてゐるので、すべて歴史的な世界を聯想せしめるものが悉く拒否されてゐる。基本的な幾何學上の形狀が相互關係をしながら現はれて來て、そのコンポジションの中に精神的なものゝドラマが行はれるのである。」

「フランス人のピカビアとジェーは、また別の途を取つた。彼等は客觀的な抽象的な形を使用するが、その形の常識的な意味を尊重して、その形そのものゝ藝術意欲の表現形式としてのみ用ひるのである。彼等は實に興味津津たる身振を以て、自然の物象をその物象自身の戲畫の様に變へてゐる。」(岩崎昶氏譯)これが即ち「純粹映畫」である。

又ワルタールトマンが彼の映畫に於て色彩を支配的に登場せしめたことも、更に、注意せねばなるまい。

こゝで我々は「絶對、純粹映畫」を大体次の如く考へて差支へなからうと思ふ。即ち、「絶對映畫」とは「一切の自然的なもの

が排除され、一切の心理的拘束から解放された、唯々光と幾何學的な形狀とを要素としての數學的な構成の中に示される形而上的ドラマ」であり、「純粹映畫」とは「あらゆる映畫的な形象をとらへ來り、それと光との交錯によつて生ずるリズムとその流動により奏でられる視覺的シンフォニー」であると。

そしてそれ以上にはもう述べるまい。ルートマンにより製作された純粹映畫「伯林——大都會のシンフォニー」が近く輸入されるとの報の空しからざらんことを祈り、唯々この作品に接し得る日を待たうと思ふ。



「表示的映畫」とは、「絶對、純粹映畫」を除いた他の映畫の總稱であつて、「實寫映畫」とか「映畫劇」などである。

實寫——そこにも亦映畫の一つの應用の道が開けてゐる。ニュース、リールによつて、東京に起つた出來事が忽ちそのまゝに生々と全國民に見られ得、又居ながらにして、極地や熱帶地の情景に接し、天駭ける機上の爽快さが味はれ、殺される心配もなく戰場に彷徨ふことが出来るのである。これは映畫の誕生によつて始めて我々に惠まれたものであつた。又、細菌の活動が擴大して示され、火山の噴火がスクリーンに縮小され、動物の開花の次第が時間的に縮小され、動物の生活狀態が自然の背景の下にありのまゝに我々の眼前に展開され、こゝに學術的にも應用さるゝに至り、難かしい手術の實況や珍らしい現象などかカメラにをさめらるゝに至つたのである。更に、各會社はその事業の狀態や商品の製造せられる狀況などを撮影、映寫してその宣傳の手段に用ひ、又、多くの教育實寫映畫が世に示された。ロシアにあつては驚くべき緻密な實寫映畫網が張られ、フランスのヴィエ、コロンビエのラボトリーに於ては、「蝶と蜎」「蟋蟀の生活」「結晶の美觀」その他の實寫映畫を製作公開した。その他各國に於て、ニュースリールとして發展されるものを始め種々な實寫映畫が現はれてゐるが、「映畫劇」の發達から比較してみるならばまだ微々たるものである。だが、これらの中ロバートフラハティの「北極の怪異」、メリアンクーパーアーネストシュールドザツク共同製作の「地上」「チャング」の如き素晴らしい實寫映畫が提供された。「北極の怪異」は、エスキモーの生活を描寫し、美しい一篇の詩であり、又一つのテーマによつて畫面を進行させた始めての作品である。「地上」には、牧草と水を求めて移住して行く人

類の姿が描かれてあり、「チャング」には、「地上」のやうな民族的な感激はなくとも、巧みな編輯によつて一つのストーリーが織りこまれてゐる。

こゝに實寫映畫の、その「可能性」により進むべき道は二つに分たれ得る。即ち、ありのまゝを忠實に、分解的に實寫する學術的、教育的實寫映畫、及び、藝術的な、娯樂的な意味をより多く持つ實寫映畫とであつて、例へばアフリカ暗黒大陸の生物をスクリーンの上に描き出すに當つて、前者にあつては、豹とか羚羊とかに如何なる種類があるかを示すために、靜止せる豹をカメラにをさめ、非常に多くの種類の羚羊を一つ／＼同じ度角から同じやうに撮影し、又アフリカ象とインド象との區別がつき得るやうに全身を撮り耳を大寫ししたりして、説明的なるに對し、後者は、その生物によつて醸成される雰圍氣的描寫を目的とし、豹は殆んど姿も認め得ざる程に素速くスクリーンを横切るにとどまる場合もあり、羚羊は唯々數の多いことを感ぜしめるために多數描き出されるにしてもその各々はカメラの角度を異にし、一々種類分けして認識することは不可能な場合もあり、又象は、唯々群をなして襲來する大きな足だけしか撮されないこともあり、或ひは、夜、光の下を得体の知れない動物が掠めすぎることなどもあらう。この二種の實寫映畫をその始めに於ては同じやうを出發點に發したが、その目的の相違のために次第に相隔たり、後者はその雰圍氣的描寫を主眼としてゐるが故に、それがより「映畫的」に洗練されて行くとき「純粹映畫」的境地に進み入るであらうと考へられる。併しながら、かくの如き「可能性」が望み得られる程度までの進歩を示すに至る以前に於て、「映畫劇」の著しい發達があり、それがこれらの實寫映畫に影響した。かくて、或る敘述的なテーマによつてシーンが配列されたる實寫映畫を生み出した。その最も明確な例が「チャング」である。そして實寫映畫が「純粹映畫」としての境地に入つた例として「伯林——大都會のシンフォニー」かあげ得られやう。この作品にあつては、「純粹映畫」の題材として「伯林」なる姿を捕へ來つたのであつても、その目的は「伯林」なるものゝ姿が十分描き出されてゐるといふ點に於て少々缺ける所かあつても先づ「純粹映畫」としてすぐれたものを作らうとされたのではなく、「伯林」なる大都會の姿が「純粹映畫」によつて、一つのシンフォニーとして、遺憾なくあらはれ得るが故に、その題材としてとられへられたのであつて、もし「映畫劇」的な形に於て、或ひは

「説明的寫眞」によつてよりよく描かれ得るなら、敢て「伯林——大都會のシンフォニー」なる題名を掲げて「純粹映畫」を製作發表することなどはしなかつたであらうと思はれる。それ故にこの作品は「純粹映畫」であると同時に、「實寫映畫」と言ふことが出來やう。又、「映畫劇」的に取扱はれたものも、「映畫的」な構圖、配列、構成等に最も注意され、「實寫映畫」としては不純なストーリーが單純化されて行き、「映畫的」に洗練されるとき、これも亦「純粹映畫」への道をとるやうになるであらうと考へられる。

又、言葉によるあらゆる説明よりも、これが視覺的に與へられた方が印象も深いといふやうな點から、線畫や模型などを用ひて種々な試みがなされた、例へば、或る物理的な作用がフィルムの上に説明せられ、進化の歴史がスクリーンの上に描き出された。この試みを亦あらゆる方面に於て、學術的に、教育的に、宣傳的に應用されてゐる。例へばウファ教育映畫部の「宇宙の驚異」の如きがそれである。又運動の解剖などには高速度撮影が甚だ有効に使用された。

◇

現在我々の接し得る映畫は、實寫映畫、宣傳、教育映畫、及び映畫劇などであるが、その中その大部分を占むるものは映畫劇であつて、問題にもされ、他の映畫は映畫劇に比してはその發達は未だ微々たるものであると言はねばなるまい。かくて我々が映畫を考へる場合に先づ念頭に浮ぶのが映畫劇である。それ故に我々はこれらの映畫劇をとほして、映畫の「本質性」を究明し、その「可能性」を考察し、「映畫的」なるものを、そして「映畫」なるものを研究して行くより他にそれ以上適當なる方法も考へ得られないのである。而も、映畫劇なるものの發達は著しく、俳優が登場する劇的要素或ひは文學的な要素を以て「映畫的」に不純なるものなりとして、全然これを排除するには、これらの要素は餘りに「映畫」に根強く侵入したし、又、多くの商品映畫の中よりも尙、良心ある監督によつてなされる點に「映畫的」な「映畫劇」への努力も見られ得、そこに舞臺劇や文學などとは異つた独自の「映畫劇」としての「再現性」を示すやうになつたのであるから、現在の我々がこの映畫劇を中心として「映畫的」なるものを考究して行くのも一つの方法であらうと思ふ。

我々は先づその製作過程としての映畫の「機械性」につき考へてみよう。

カメラ以前のあらゆる操作は、レンズをと呼してフィルムに印せられ、それが數多の技術的過程を経、それがスクリーンに投影せられた明暗の影となるとき始めて、我々の鑑賞の對象となり得るのである。

それ故に、このスクリーンの影像は丁度蓄音器によつて聴かされるメロディのやうなものであつて、このメロディがその機械的な技術的過程を経た結果到底この蓄音器以前の美しさを有し得ないやうに、このスクリーンの影像も到底そのカメラ以前のものには及ばないと言つて「映畫」の藝術的可能性が否定せられる。映畫が舞台劇や舞踏などのそのまゝの復寫にすぎなかつた時代に於ては勿論さうだつたのである。併し映畫は、單にかゝる復寫にはとゞまらなかつた。映畫に於ては、カメラ以前の存在の忠實な再現が目的とせられるのではなくして、總ての過程は、スクリーンにあらはれる影像として生ずる効果を目的としてゐるのである。それ故に蓄音器とは異つてゐる。即ち言い換へれば、完成せられたるものゝ機械的再現ではなくして、機械的過程による完成なのである。それ故に、カメラ以前のセット、ライト、アクションなどはそれだけでは何の價值も有しない。レンズによつてフィルムに印せられ、スクリーンに投影された映像となつて始めて價值があるのであつて、監督もカメラマンも俳優も、その製作に携はる總ての人々の頭の中にあるものは「スクリーンの影像」である。

併しながら、レンズそのものは飽くまで對象を機械的にとり入れる。だが、それは忠實な、自然そのまゝのとり入れではなくして、レンズの性質により、フィルムの性質により形を變へるものである。例へば、最も著しい點をあげれば、それは音聲をとり入れず、三次元の世界は二次元に、雜多な色彩を變へて黑白二色としてとり入れるのである。

かくて「レンズの眼」の本質性、特異性が研究せらるることによつて、かゝる機械性の如きは決して障害とならず、却つてそこに新しい「可能性」が見出され、別個の「映畫の世界」があらはれたのである。テクニクの驅使により、カメラを通じての獨自の表現形式を示した。かく考へ至る時我々は、映畫に藝術的黎明を齎らした彼のダヴッド、ワーク、グリフィスの名を忘れる

ことは決して出来ない。

「映畫」は新興藝術である。それ故に、保守的な人間によつて飽くまで否定されんとする。そして、完成への過程に於ける機械の存在によつて、「映畫」を非藝術なりと言はんとする。かゝる輩に一々對應することには堪え難き倦怠を覺える我々は、唯次の言葉を與へて彼等の欲するがまゝに任さう。

「これは映畫ですか？否、それはピアノです。」（ルイ、デリユック）



映畫の表現手段としての形式の最も本質的なものは、その「視覺性」と「流動性」とである。ペイターも言へるが如く、「總ての藝術は常に音架の状態に憧れ」、映畫もこの「視覺的シンフォニー」としての純粹な状態にあらしめんとせられるが、それに先立つて侵入した劇的乃至文學的要素は「映畫劇」の存在を動かすべからざるものとしてゐる。それ故に、我々は「敘述的要素」をも殆んど同時にあげねばならない。

而して我々は今、我々の現在接し得る「映畫劇」を中心として考へて行くが故に、従つて、「視覺性」「流動性」を考慮して選擇せられたる、映畫的な「敘述的要素」の、「視覺性」「流動性」をとほしての表現の問題の考察になるであらうと思ふ。



映畫は「視覺的」である……といふことは、「眼で見て感ずる」といふことであつて、讀むのでもなければ、又見た所を文字的に翻譯するのでも決してない。例へば、我々が花を見た場合、「これは花である」と文字的に意識するものではない。唯網膜に映つた花の色なり形なりをそのまま意識するにすぎない。そしてそれを人に告げやうとする場合、言葉が生れ、語られるのであるが、一つの花を自分の意識したまゝに語らうとするとき、我々は言葉の餘りに少なく、足らざることを知る。殊に疾驅する自動車の機械的なスピードの快さなどを語らうとするとき、「到底言葉では言へない程の……」と言はざるを得ない。こゝに我々は繪畫を見出す。併し繪畫は靜止してゐるそこで我々の生活の動的な、ダイナミックなリズムの再現が未來派によつて企てられた。

然しながらそれも畢竟活動せる一瞬間の殘骸にすぎない。そこには活動の變化は見られない。この要求を満たすものが映畫であり、この點に於ても映畫は決して無用の長物ではない。

かゝる「流動性」に於て獨自性を有する映畫は、又「單彩的」なる點に於て繪畫と異なる。繪畫はその靜止せる綯縁の中に、構圖と色彩によつて或ひは靜寂な或ひは動的な世界を描くに對し、映畫は絶えず流動せる畫面に、光の明暗により描かれたる黑白の對照の中に世界が示される。この「單彩性」なるものはカメラによつて與へられる性質であつて、フィルムは、レンズを通過せるあらゆる色彩をその光に還元して、受容する。こゝに「ライト」の驅使によつて、その光のリズムの中に妙なるメロディが生み出されるのである。「ニーベルンゲン」(フリッツ・ランク作品)「最後の人」(F.W.ムルナウ作品)「タルチュフ」(全七の美しさも皆、この光の妙なるメロディの中にあつた。併しこゝに、所謂天然色映畫なるものがある。けれども從來の天然色映畫を見るに、例へば「シラノ、ド、ベルジュラツク」(アウグスト、ジェニア作品)や殊に「ダグラスの海賊」(アルバート、パーカー作品)に於て、その色彩の流動により、徒らに眼に刺激を與へ疲勞せしむるのみで、そこには黑白の對照の中に示されたが如き美しさは見出され得なかつた。「映畫の存在理由はイルウジョンであり、完全な意味に於ける眞實は近づけないやうにせねばならぬ。併しながら、もし技術的な發達により、色彩が映畫に加へられ色彩のイルウジョンとしての價值を示し、例へば色彩音樂的な効果をあらはすやうになれば、決して色彩を否定しようとはしない。唯々完全な意味に於ける天然色映畫なるものゝ映畫藝術としての價值を認めかねるのである。而して、染調色の如きも、黑白のイルウジョンを限りなく愛するものにとつては、決して好ましいものではないのである。

映畫は「平面的」である。そこに示されるのは、三次元の自然界の二次元的展開であつて、サイド、ディメンジョンが缺けてゐる。併しながらこれは決して映畫の「表現」に於ける一つの缺點とはならない。こゝに亦イルウジョンとしての映畫のよき「可能性」が開けてゐる。ライト、の驅使による自在カメラ・ワーク、自由なカメラ・アングル、セットや演技の様式化などによつて立体的な世界が平面の上に把握されてゐるのである。「最後の人」の素晴らしいカメラ、ワーク。「ヴリエテ」(E.A.デュボン作

品)のすぐれたカメラ・アングル。「ニーベルンゲン」や「タルチュフ」のライトや構圖の美しさをも忘れることは出来ない。この「平面性」に對して立体映畫が生れた。これは確かにサード・ディメンジョンをも示すものではあつたが、これも「單彩性」に對する天然色映畫の如く、現在に於ては映畫の「イルウジョン」としての美を減ぜしめることに役立つのみである。

映畫に於ける畫面のライトや構圖は總て「視覺的流暢性」の點に於て考慮されねばならない。フィルムは絶えず流動するが故に各畫面(映畫にあつては、靜止せる一コマづゝのライトや、構圖のみでなく、簡單な動きのある、短かい一鎖の影像をも畫面として呼ぶ)の我々の眼に映る時間は實に短かい。我々は、その短かい時間に於て、その畫面からその一つの構圖の中に示されてゐるテーマを感じねばならない。そしてそれが一つのリズムを生み出し、その連續によつて全体的なリズムを構成する。それ故に一聯のフィルムを形成するその一部としての畫面は、全体のリズムに對して有機的な、動的リズムを持つてゐなければならぬ。かくの如き動的な取扱ひは、種々なカメラ・テクニツクと、その畫面の配列によつてなされるのであつて、各畫面の構圖は、この點に關して最も考慮されねばならぬのである。それ故に、我々はスタイルによつてそのフィルムを判斷するの愚をしてはならない。例へば、ジョージフィッツモウリス作品の繪畫的な靜止的美も「映畫的」なリズムに於て缺けてゐるし、ジャック・フェデエ作品はスタイルとして見る時至つて平凡ではあるが、これが流動するフィルムとしてあらはれる時、その動きの中にリズムカルな靜的美が見出されるのである。

人間の眼は一時に複雑なものを識別し得ない。そこで各畫面は、短時間に於て夫々必要な程度の印象を與へんがために「單純化」される。映畫が「單彩的」であり「平面的」なるにも拘らず、不自然さを感じ得ず、却つて天然色映畫、立体映畫に疲勞を感じる所以は、我々の眼のこの性質によつてをり、この「單彩性」「平面性」によつて、色彩の世界は光の世界の中に見られ得、こゝに「自然的」な「イルウジョン」を生ぜしめるのであるが、更に印象を明確にし、「映畫美」を増加、或ひは純化せしむるため、こゝに「樣式的單純化」が行はれる。「樣式化」は「自然的」なものの整理であつて、變形ではない。あらゆるテクニツクを用ひて、「自然的」なものを「映畫的」に表現するのであつて、決して變形しようとするのではない。それ故に、この「樣式化」

は、決して「自然的」な「イルウジョン」を害するものであつてはならない。

こゝで暫く我々は表現主義映畫に注意しなければならない。セツトや演技の極端な様式化、そしてそれに相應したライトやカメラ、アングル、それらの中には確かに映畫として獨自の世界があり、獨自的な美が見出される。「表現主義的なセツトは視覺的な眞らしさよりも強烈な効果を重んじ、表現主義の繪畫からその原則をかりて來て、運動のハーモニーと緊張の力感とを表現することを企てゐる。」表現主義映畫の表現形式の根底はこゝにあるのである。併しながら、かゝる手段によつて表現し得、而も「自然性」を失はざるが如き「現象の例外的性質は一見して明らかであり、それが極めて稀な個別の場合にすぎないことも自明の理である」。そこで、「表現主義は近代の映畫にとつて一つの補助手段、「撮影し得べきもの」の彼方にある効果を視覺的に創造するための補助手段となつたのである。そしてこの表現手段の豊富化の中に、映畫そのものの藝術的な發達の最も本質的な部分が展開して行つたのである。」で、結局表現主義映畫は純粹な藝術としては生ずる能力がない。そしてこの事實を確証した最初の例がまた不思議にも表現主義映畫の發見者たる「カリガリ」(ロベルト・ヴィーネ作品であつたのである)。「そして「表現主義映畫は單に一つのエピソードであつた。」(ルドルフ・グルツ、岩崎昶氏譯)尚、マルセル・レルビエの新感覺派的映畫については、未だ接する機會を得てゐず、如何とも言ひ難い。又、動きの表現を目的とした未來派の、映畫への導入が考へられるかも知れない。併し映畫に未來派はない。エレンブルグによれば「映畫は未來派の鞭を要しない。彼は自身未來派であるものだから。」

映畫は無音聲である。それ故に、言葉によつて表現され得るが如き深い思想的な内容や、細かい心理的變化を語ることは出来ない。一切は視覺的であらねばならない。映畫の表現の對照として選ばれるものは、専ら視覺的であり、流動的である。それ故に大部分の舞臺劇や文藝作品は映畫化される時には失敗する。視覺的には到底表現し得ざる時にはタイトルが用ひられる。嚴密に言へば、タイトルを用ひねばならぬやうなテーマは非映畫的なりと言はれ得る。「最後の人」「街」(カール・グルーネ作品)、「除夜の悲劇」(ルプ・ビツク作品)何れも無字幕であつた。我々はタイトルを見るのではなくて、讀まねばならない。それは確か

に苦痛である。殊に、日本時代映畫に盛に見られる徒らに美文的なタイトルや似而非哲學的タイトルには、到底讀む勇氣が持てないのである。

印刷物や手紙などのインサートも亦タイトル同様に否定せられねばならない。併しながら、これはタイトル程強く非難されず餘り讀むに面倒を感じない程度の簡單な、解り易いものならば、或る程度までは、先づ許容されるのである。併し、讀まねばならぬ以上、排棄さるべき性質のものであることはタイトルと何ら變りはない。だが同じ讀まねばならぬものであつても、餘りに簡單であつて、それを見た瞬間、殆んど感じ得られないでその文字が意味する所のものを感覺的に感ぜしめるもの、言ひ換へれば、文字ではあるが、習慣によつて殆んど感覺的になつてしまつたものを非映畫的なりとして排除せんとするのは、與するところが出來ない。

かくの如く言葉と音聲を有しないが故に、「映畫劇」を以て「パントマイム」と同一視することは出來ない。パントマイムは眼に對しても沈黙、無言であるけれども、映畫にあつては、我々は語るのを見るのである。映畫が我々に明らかに示さうとするのは沈黙の精神ではない。「(ベネロ、ボラージュ)我々は、自然そのまゝの世界を唯々「視覺的」に見るのである。

かくの如き映畫の「無音性」を補はんとして發聲フィルムがあらはれた。併し映畫はその視覺的「流動性」の特性より、「映畫」の中の生活のリズムは、現實的な會話や言葉からは全く超越して、音樂的に或ひは力働的に機械的に配列され、現實とは異つた、「イルウジョン」の中にあるのであるから、この「映畫」へ會話や言葉による叙述を加へることは、決して映畫藝術をしてより高き價值あらしめるものではないのである。併しながら、その映畫の内容が音樂的なりリズムを持つてゐる時、それとリズムの合つた伴奏樂を、この發聲フィルムを用ひて、附せしむることは、非難されるものではない。そしてその時には、この伴奏は、丁度舞臺に於ける言葉に對する身振、表情の如き役を、映畫に對してなし得るであらう、又映寫に際しての場内の種々な雜音を消して、注意を散らしめないことも効果があるのである。

舞臺にあつては俳優はその言葉の殘餘を身振りや表情によつて表現する。併し映畫にあつては身振りや表情そのものが俳優の有り得る唯一の言葉である。それ故に映畫俳優は先づ何よりも「視覚的」であらねばならない。

映畫にあつて人物の性格を描寫し、劇的發展を示すものは俳優ばかりではない。むしろそれ以上に小道具による描寫、發展であり、カメラ、ワーク、やカメラ、アングルの心理的な使用によつてゐる。ジャン、テデスコも言へるが如く「シネマ俳優は映像をつくる人の掌中に於ける一つ的手段にすぎない」。それ故に我々は映畫に於て俳優を最も主要なる要素として見るのではなく、その映畫の監督が俳優を用ひ、小道具を用ひ、セツトを用ひ、ライトを用ひ、カメラを通じて如何なるものを如何に表現してゐるかを見るのである。ある映畫の唯一の主役は映畫をつくるレンズである。(テデスコ)

こゝに於て、映畫俳優の演技は舞臺俳優の演技とは亦區別されねばならない。舞臺にあつては俳優は最大の要素であり、その演技は最も強き印象を與へるため誇張される。我々は全く俳優を通じて性格描寫を見、劇的發展を見る。併し映畫にあつては俳優は一つの要素以上のものではないが故に、映畫俳優の演技は決して舞臺的に誇張され、獨り存在を主張してはならない。あらゆる他の要素とよく融合せねばならない。映畫に於ける背景は、舞臺的な「こしらへられたもの」ではなくて、飽くまで「自然的」なることが要求され、俳優はこの背景の前で演技するのではなくて、その背景の中に生活するのである。それ故に映畫俳優の演技は「自然的」でなければならぬ。アドルフ・マンジウ・ロナルド・コールマン、リア・デ・ブッティなどはその代表的ものであるし、これに對しロン・チェニー、ジョン・バリムーア、「タルチュフ」に於けるエミル・ヤニングスの如きは概して舞臺的演技を見せる。

小道具とは、人物の携帶品或ひは室内の裝飾品、そう言つたやうなもの、一切を含めて用ひたのであるが、それによる描寫は、發展とは、例へば、ナイフを弄ぶことによつてその性格の慘忍性を示し、掌の中に握りしめられた銅錢はその人物が可成り貧窮してゐることをあらはし、女の寫眞を破りすることによつてその男が失戀したことを知るが如き場合である。こゝに暗示的手法が用ひられ、「象徵化」が生れてくる。ヨセフ・フォン・シュテルンベルヒはこの傾向の最も著しい監督であつて、彼の「救

ひを求むる人々」にあつては思想が象徴化して表現された。「ワリエテ」のボスがアルチネリーを殺すシーンに於て、もしあの虐殺がスクリーンの上に示されたとしたらそれは三人の見すばらしい不潔な人間の間に於ける不潔な災厄の物語にまで低下したとどつたらう。」と言ふグラディス、ホールの評の中にもこの「象徴化」の問題に際して注意さるべきものが含まれてゐる。俳優のマスクも亦その性格の象徴化である。チャプリンの服裝と表情は彼の性格を象徴してゐる。又「象徴化」とまでは行かずとも、例へば影を用ひての「暗示的手法」がその正体を見せられるより効果の大なる場合のあることもこゝへ考へ合せ得られやう。

室内の裝飾や種々な装置はその室に住する人物の性格の反映であり、背景や構圖やライトはその雰圍氣を描き、又人物の心理状態を暗示せしめ得る。かくの如き小道具の使用、セットや俳優の使用、種々なカメラ、テクニクの心理的な使用によつてなされ得るものは、人物の性格的心理的描寫、及び雰圍氣的描寫による劇の展開であつて、單なる言葉的な、文字的なストーリーの敘述は不可能である。而してこの性格的心理的描寫なり雰圍氣的描寫なりは「視覺的」になされるものであるから、その中に示されるテーマも亦「視覺的」でなければならぬことは言ふまでもあるまい。「ウインダミン夫人の扇」(エルント、ルビツチュ作品)に於てウインダミヤ夫人がアーリン夫人を打たうとして握りしめてゐた扇を手からをとすシーの彼女の心理は決して「視覺的」には解し得られない。それに反して、「ニーベルゲン」の中「クリームヒルトの復讐」に於て我々は唯々夫ジークフリートの復讐をなさんとして惡鬼と化したクリームヒルトの性格の表現にひきづられて行き、又「キーン」(アレキサンダー、ヴォルコフ作品)にあつてはあらゆる技巧による表現、描寫によつて我々はキーンと共に苦惱し、狂亂するのである。併し「ニーベルゲン」は傳説であり、「キーン」はデューマの戯曲である。それ故に、「映畫劇」はこれらの文字的なものの中から視覺的表現の可能なるものを選び出し、それを「映畫的」に表現したにすぎず、結局「文字的なものゝ視覺的翻譯」にすぎないと考へられるかも知れない。併し、「ニーベル、ゲン」や「キーン」の映畫にあつては、確かにそのヒントはそれらの傳説や戯典から得てゐるのではあるが、そのヒントによつて、創作せられたものは全く視覺的な、映畫獨自の世界なのである。到底文字では表現し得ざる内容を表現するのである。我々の生活には言葉では表現し得ないが言ひたいものは澤山ある、例へば「キーン」の酒場に於て踊り狂つたキ

インが荒削りのテーブルに疲れて倒れかゝつた瞬間の感情、「ゴールド、ラッシュ」(チャーレス、チャプリン作品)のオーシナ、ロールのダンス、「キック、イン」(ジョージ、ブイツモウリス作品)に於けるメイ、マック、カヴオイの泣き笑ひのクローズ、アップ「神我に二十仙を賜ふ」(ハーバート、ブレノン作品)に於けるリア・デ・ブツテイが牢獄の窓から新聞紙をひきちぎつて投げるシーン等々、苟くも「映畫」らしき「映畫劇」は總てかゝる例を多數に含んであるが故にかうして例示することは餘りに愚かなことに思はれる。而して、文字的なもの、視覺的翻譯の最高水準はルビッチュの「ウインダミヤ夫人の扇」である。この種の作品は決してこれ以上の價値を有することは出来ないであらうと考へられる。



映畫は自然の中に解放されてゐる。カメラは自然の世界の中の出來事を「映畫的」にスナップしてくれる。即ち、靜かな山間に、眼まぐるしき都會の間に、廣漠とした原野に、涯もない大海原に、そうして海底から空中に至るまで自由に、自然そのまゝにカメラにをさめ得るのである。こゝにも亦映畫の特異性があり、實寫映畫の生命がこゝに見出される。映畫劇にあつてもこの特異性は決して没却されてはならない。然しながらその自然の世界をカメラにをさめるに當つて、思ふまゝにカメラを向けることは出来ない。言葉や繪畫にあつては、美しいものはこれを強調して描き、醜いものはこれを消し去ることが出来る。然しカメラは、美しいものも醜いものもレンズとフィルムの性質による形式をとほしてそのまゝ受容する。こゝに映畫の偽りなき寫實性がある。だが、レンズとフィルムの性質を知り、その技術的手段の十分な把握によつて、映畫は「單彩性」「平面性」「無音性」等の上に「イルウジョン」としての非寫實性を有するのである。尚こゝに注意すべきは、フィルムの感光度による制限である。これは撮影に際してライトを使用することによつて「自然性」の害されるやうな實寫映畫に於て、障害となる。例へば、俳優でない人間はライトに照らし出される時、その動きは自然さを失ふからである。それ故に薄暗い場所の撮影は困難となる。「伯林——大都會のシンフォニー」の撮影に當つてもこれが障害となつた。そこで種々の研究の結果、こゝに感光度の鋭敏なフィルムが作られるに至り、この障害は非常に軽減せられるやうになつたのである。

映畫の自然への「解放性」によつて、こゝに注意せねばならぬのは、そのモップ、シーンの可能性である。眞に群衆の力を眼前に描き得るものは、映畫を置いて他にはない。かくてエイゼンシュティンの「パチヨムキン」に於いては、唯々群衆のみが俳優として登場する——と語られてゐる。

◇
映畫の「視覺性」はコスモポリタンの性質を映畫に與へる。人間の表情や身振りは「世界的な言語」である。無論、風俗や習慣等の關係によつて多少の相違は免れない、殊に文化の開けた民族と文化の至つて低い民族とに於てはこの相違も大なるものがあるかも知れないから、その「世界的な言語」なる言葉は相對的な意味に於てあるといふことになるが、文字に於けるが如く例へば英語を知らない人間には英語で記された文字の上からは何ものをも感ずることが出来ないといふとやふやうなことはなく、首を横に振れば否定的な意味を感じ、みすばらしい服裝は貧しいのであるか或いは貧しさを裝つてゐるものであるかどちらかであることを思はせ決して裕福であり裕福さを裝つてゐるのだと思はない。殊に人間の細かい表情や身振りは極僅かな感情までも感得させる。例へば、我々は外國の映畫に於て、何等の豫備的智識なしに、多くの笑顔を見る。それは同じ笑顔であつても、愉快な笑ひと、悲しい笑ひと、淋しい笑ひと、苦笑と、嘲笑と、惡魔的な笑ひと、媚を含んだ笑ひと、總てはつきり區別がつくのである。唯々こゝで問題になるのは我々の感情的な感受性だけであ。

◇
映畫は「流動性」を有してゐる。「視覺的」な各映畫は、有機的に連結せられて一聯のフィルムの流れを生じ、こゝに一つの「視覺的リズム」が生み出される。

それ自身フィルム全体の一部分としての有機的な動的リズムを有する各畫面は、その配列により、互に有機的に連結せられ、この畫面轉換のテンポによつてリズムを生ずる。そしてそのリズムは更に、全体的に整理されてその作品全体のリズムを形成する。例へば、「ビッグ・パレード」(キング、ヴィダー作品)に於て、ベローの森の鈍い進軍は、各角度から撮影された各

畫面の中に示される鈍い進軍が、その構圖の變化を考へ、その畫面の長さを考へて、その配置さるべき畫面の順序を考へて互に連結され、あのテンポの鈍い、氣味の悪い進軍を生じたのである。かくして作られたこの森の進軍のシーンは、同じやうな關係に於て、同じやうな考慮によつて、「ビク・パレイド」全篇のリズムの中に融合せられたのである。

かくの如き「リズム」を生み出すものは、各畫面の構圖、ライト、背景、俳優の演技、各畫面の長さ、畫面轉換に於ける畫面の構圖、ライト、背景、俳優の演技などの變化、その配列の順序などであるが、更に、詳しく言ふならば、各畫面の背景、ライトによる明暗の度、クロース、アップ、バスト、ミディアム、ロング等の對象とカメラとの距離による大きさ、俯角、仰角等の角度、或ひは移動撮影、旋回撮影、ソフト、フォーガス、ダブル、エキスポジユア、トリプティック等の使用、俳優の演技、畫面の長さ等によつて各畫面それ自身の中に生ずるリズム。そしてその畫面轉換に際して畫面と畫面との直接の連絡、或ひは溶明暗、絞開閉、オーバーラップ等によるリズムの變化。そしてそのリズムの綜合による全体的リズムの形成である。

而して一聯のフィルムは各々靜止せるコマの連なりであり、その靜止せる各コマは 6 1/11 秒づゝ光に照らされてスクリーンに映像を生じ、この一秒間十六枚の異なる畫が代るゝスクリーンに投影されて動きを生ずるが故に、そのコマ數を數へ數學的に整理することによつて、機械的な、力働的なリズムを生ずる。

速いテンポの整へられた畫面轉換はスピードを生ずる。我々は「ドン、ファン」(アラン、クロスランド作品)の後半に於て適確なスピードを見た。「暗黒街」(ヨセフ、フォン、シュテルンベルと作品)に於てブル、ウィードが、寶石店を襲ふシーンの如きは拳銃の彈丸が時計の盤面を破り店の男が手を舉げる、大きな手が首飾りをつかむ、二つに曲けられた金が乞食の帽子の中に投げこまれると言つたやうな畫面が斷續的に、速いテンポで轉換されるだけである。而してかゝる畫面轉換に於て、例へば二つの並立して起れる事實を交互に配列する時、それが所謂カット、バックであり、その速いテンポの高潮がフラツシュ、バックとなるのである。「東への道」(D・W・グリフィス作品)に於ける氷上に倒れたりリ、アン、ギツシュと彼女を求めて行くリチャード、バーセルメスと瀑布との三つの畫面の巧みなカット、バック、「キーン」や「嘆きのビエロ」(ジャック、カトラン作品)に於けるフラ

ッシユ、バックなどその代表的のものであらう。

かくの如く映畫はリズムカルな「流動性」を有するが故に、これとよくリズムの合つた音楽の伴奏のつけられることも亦意味なきことではない。又それによつて得る所あることは前にも述べた通りである。

映畫の視覺的「流動性」の故にそこに「敘述的要素」の導入の可能性が生れてくる。而して、それには「ストーリーの敘述」的なものよりもその「視覺性」の故に「描寫」的なものが要求され、自然の中に解放されてゐるがために「自然的」な天地間のあらゆる生活のリズムを最も「自然的」に描寫することが望まれ、「ストーリー」は一層「單純化」される。ムルナウは、「我々は五つの言葉で語らうと思へば語ることの出来るやうな極めて單純なアイディアや單純なシチュエーションの物語をやらうとした。『最後の人』の物語は一センテンスで言へるかも知れない。しかし私はその主要人物の感情を言葉があらはし得る以上のものとしたかつた。私はカメラが全く新しい豫知せられない感情の陰影を描くことを望んだ。」と言つてゐる。かくして生れた「最後の人」は正に「映畫劇」の進むべき道を示したものであつた。「我々は益々單純といふこと、純粹な映畫技巧、映畫材料に没頭することを試みなければなりません」といふムルナウの言葉の如く「映畫劇」は更に「單純化」され、あらゆるカメラ、テクニクを用ひての描寫となり、「映畫劇」といふより寧ろ「映畫詩」的な存在となつて行くべきであらう。もしレヴューやバレエが我々の生活のリズムを反映する存在となり得るならば、これらのレヴューバレエ的なものも亦、すぐれたカメラ、ワークやカメラ、アングルによつてフィルムの上に描かれる時、「映畫詩」としての一つの存在を示し得るであらうといふことも考へ得られる。



我々は「藝術」に「眞實」を求めてゐる。言ひ換へれば、「自然的」なものがその藝術の「表現形式」をとほして最も「自然的」に描かれることを期待してゐる。かくて「映畫」にあつては、「自然的」なるものはカメラの性質によつて生ずる「イルウジョン」の形式の下にあらはれる。その「平面性」「單彩性」「無音性」の如きは決してこの「自然性」を損ふものではないが、唯々この技巧の驅使に際して徒らにクローズ・アップやフラッシユ・バックなどの必然性のない濫用はそこに不自然さを生ずる。而も以て「映畫的」なり

とするが如きは、「奇形的表現」を以て「映畫的」なりと考へてゐるものであるとしか言ふことは出来ない。

而して又一方には「文藝」や「繪畫」や「演劇」等の尺度を以て「映畫」をはかり、或ひは所謂氣分批評に得々とし、「映畫」眞に「映畫的」に見ようとはしない人間が居る。文學の畠に育つた或作家が「東への道」を見て、『この映畫には少女が誘惑され、すてられ、そして終ひには不幸に身を陷すといふ以外何もないから、グリフォイスといふ男はセンチメンタルな愚物だらう。』と言つたといふことをベエロ・ボラー・ジユが述べてゐるが、現在我々はかうした批評に出遇はすことが少くないのである。我々が映畫を批評するにしても、又「映畫」の價值を否定せんとするにしても、先づ我々はその「映畫の生命」を知らねばならない。



近代民衆生活の一要素として没却すべからざる大きな勢力を持つてゐる「映畫」は、我々の龍南生活にあつても相當に考慮に値する問題となつてゐる、假令、會員章が有効であるが故に始めて五、高映畫同好會の存在を知るといふ一、一度の試寫會も鑑賞會も催されたのを聞かないにしても、我々は尙エクランに見入る多數の龍南人の姿を見出し得るのである。その各人がどんな考へを持つて見てゐるか、嘲笑せんとしてか、何ものかを求めんとしてか、唯時間つぶしにかは知らないけれども、要するに映畫を見てゐる。そして「映畫」は何等かの形をとつて各人の頭の中にはいつてゐるのである。而るに「映畫」は冷眼視され、低級視さるべく先天的に運命づけられてゐるかのやうに考へられてゐる。ムルナウの「ファウスト」を見れば、ゲーテの「ファウスト」と比較せねばならず、そして必然的に映畫の「ファウスト」を否定せねばならぬやうに考へてゐる。而もそれを以て自ら眞に趣味の高い人間だと考へ、映畫を愛する人間を卑しむことを以て一層自分が高尚な趣味の所有者になるやうに考へてゐる。中には商品映畫のみを見て「映畫」を否定する冒險家も居らうし、又自分よりえらいと思はれる人の所説を信奉して「映畫」を否定せんとする宗徒も居らう。併し最も多數を占めてゐるのは、「映畫」以外の眼を以て「映畫」を見んとするベン、ターピンである。彼等の自家獨善的高説に對して沈黙し、或ひは僅かに不平を洩らすにしても唇より先には出さないシネマ愛好者は餘りに慘めである。そして彼等も亦、自らはシネマを愛しつつも、シネマを認めることが自らの趣味の低級さを曝露するかのやうに考へてゐる。所詮彼等も

昨日的宗徒にすぎない。こゝに身の薄學淺才をも顧ず、この素描的な、常識的な一文を草するの厚顔を敢てした所以が存する。幸ひに映畫同好會の諸兄の御教示を乞ふ次第である。

——一九二八、五、八——